

# Иконы Ростова Великого после 1453 г.: о роли византийской традиции

*В.Г. Пуцко*

Ростовское художественное наследие явно требует дифференцированного подхода в его изучении, поскольку объединяет как произведения иконописи, выполненные в местных мастерских, так и относящиеся к столичному кругу, но исторически связанные с Ростовом и его округой. Следовательно, речь может идти, прежде всего, об ареале распространения качественно различной иконописной продукции и ее художественной характеристике. Последняя наиболее существенна для определения удельного веса ростовских памятников в истории русского сакрального искусства<sup>1</sup>.

Древнерусская иконопись сложилась в результате усвоения византийских основ и последовательной творческой интерпретации греческого образца, служившего на протяжении нескольких столетий эталоном, авторитетное значение которого не подвергалось сомнению. На греческие оригиналы ссылались русские мастера и позже, особенно в тех случаях, когда речь заходила об определенных отступлениях от иконографических норм. В этом плане наиболее памятен спор новгородского архиепископа Геннадия с псковскими иконниками в 1495 г.<sup>2</sup> Существенно выяснить, в какой мере византийская традиция потенциально определяла характер русской иконописи после гибели Империи, вследствие захвата Константинополя турками в 1453 г., в течение столетнего периода, до Стоглавого собора 1551 г., когда в Москве был поставлен вопрос о соблюдении принципов византийской иконографии<sup>3</sup>. Материалом для этого может служить собрание икон в Ростове Великом, значительная часть которых лишь в сравнительно недавнее время введена в научный оборот.

Интерес к ростовской иконописи указанного периода существовал и прежде, но ее изучение было затруднено малочисленностью раскрытых произведений и ограниченностью сравнительного материала, а также неопределенностью датировок, хронологическая шкала которых оставляет желать лучшего и сегодня<sup>5</sup>. Тем не менее, сейчас явно обозначился отход от устаревших определений и гипотез, возникших в условиях, когда ничто не сдерживало полет фантазии исследователя, примером чего может служить книга А.И. Некрасова, впрочем, поражающая при этом тонкими наблюдениями и острыми характеристиками<sup>6</sup>. Значительно позже были написаны

следующие строки: «Ростовская школа была далека от новых художественных проблем, которые волновали в это время лучших мастеров Москвы и Новгорода. Искусство Феофана и Рублева совершенно не отразилось на стиле ростовской живописи, и здесь даже много десятков лет спустя после смерти Рублева продолжали писать иконы, которые пропорциями фигур и системой наложения красочного слоя напоминали произведения почти столетней давности»<sup>7</sup>. Правда, при этом признается, что во второй половине XV в. отдельные стилистические черты московской живописи «постепенно просочились в искусство других городов и оказали мощное влияние на областные школы»<sup>8</sup>. Это отчасти совпадает с мнением В.Н. Лазарева: «Со второй половины XV в. в Ростов все настойчивее проникают московские влияния, и такая икона, как «Спас в силах» (Третьяковская галерея), могла бы быть приписана кисти московского мастера. Все ростовские иконы отличаются разностильностью и довольно посредственным качеством, так что у нас нет достаточных оснований рассматривать Ростов как «особую» иконописную школу, со своим ярко выраженным лицом. И хотя ростовские иконы, по сравнению с новгородскими и московскими, имеют свой неуловимо-индивидуальный оттенок, их все же нельзя подвести под понятие школы. Вот почему выглядит столь мало убедительной попытка рассматривать Ростов как «академию для живописцев Северо-Восточной Руси». Таковой ростовская иконопись никогда не была, поскольку она не создала ни одного подлинного шедевра»<sup>9</sup>. Недавно было отмечено, что ростовские архиереи второй половины XV и начала XVI в. были ценителями утонченного искусства Дионисия, и благодаря им в Ростове могли работать художники круга прославленного мастера<sup>10</sup>. Разумеется, это весьма вероятно и, более того, находит подтверждение благодаря сохранившимся иконам. Но вместе с тем возникает вопрос, в какой мере подобные произведения характеризует собственно ростовскую иконопись, так долго не воспринимавшую элитарное течение?

К середине XV в. Ростов практически уже вошел в орбиту культурных воздействий Москвы, и в этом явно не последнюю роль сыграл импорт столичных художественных произведений. Об их характере свидетельствует белокаменный резной крест 1458 г., поставленный дьяком Стефаном Бородатым у церкви Воскресения, на месте погребения сына Ильи<sup>11</sup>. Тем более должны были повлиять на местных мастеров изысканные московские иконы и все чаще появлявшиеся здесь иконописцы. Последний ростовский удел был куплен Иваном III в 1474 г. На этом историческом фоне<sup>12</sup>, казалось бы, надо ожидать быстрой смены вековых традиций. Однако зафиксировать ее в определенных хронологических границах трудно, поскольку отсутствуют датированные произведения как ростовской, так и мос-

ковской иконописи. Точкой отсчета всего процесса остается последний этап развития сакральной живописи Византии, оказавшей определяющее влияние на искусство православных стран, в том числе балканских славян и Руси. Но и в таком случае это наследие практически почти неотделимо от поствизантийского, связанного преимущественно с мастерскими Крита. Греческие мастера этого круга в интересующий нас период засвидетельствовали свое пребывание в Восточной Европе, оставив выполненные ими произведения<sup>16</sup>.

Почти сразу возникает довольно сложный вопрос: что надо считать объективным выражением характера ростовской иконописи второй половины XV в., поскольку четко выделяются группы архаизирующих и более элитарных произведений. И было бы явным упрощением полагать, что первые совершенно вытесняются вторыми. Деисусный чин первой половины XVI в., из церкви Николы во Ржищах в Ростове, свидетельствует о том, что процесс усвоения новой иконографии и новых художественных форм проходил сложно и противоречиво, обнаруживая их явную непривычность для мастеров<sup>17</sup>. Архаизирующая манера способна дезориентировать исследователя относительно времени выполнения конкретного произведения, особенно если оно не входит в прочно локализованную группу памятников, как правило, имеющую больше хронологических признаков. Икона Бориса и Глеба, ростовского происхождения, была отнесена к третьей четверти XV в.<sup>18</sup>, а с учетом этого датированы иконы архангела Михаила (лоратного) и уже упомянутые деисусные из церкви Николы во Ржищах, в более широких границах второй половины XV в. Не оспаривая их стилистическую близость, сегодня, соответственно, надо отказаться и от датировки иконы архангела Михаила концом XV в.<sup>20</sup> В итоге собственно ростовская иконопись второй половины XV в. оказывается представленной двусторонней выносной иконой Богородицы Умиления и свт. Николы, из церкви Димитрия Ростовского села Песошня<sup>21</sup>, изысканной по исполнению иконой Богородицы в молении, из церкви Покрова села Гуменец<sup>22</sup> (ил. 1), и отличающейся более развитым стилем иконой апостола Андрея Первозванного (из деисусного чина), из церкви Тихвинской иконы Богородицы села Павлово<sup>23</sup>. Из этих произведений первое с большими утратами живописи, а другие отмечены отражением классицизирующих палеологовских образцов. Трудно сказать, ростовским ли архиереям или светским заказчикам мы обязаны появлением в окрестностях Ростова византизирующей живописи.

На современном этапе изучения русской иконописи остается непонятным отмеченный парадокс кажущегося исчезновения локальных художественных традиций в Ростове именно во второй половине XV в. Ведь ни при каких условиях местные мастера не могли столь быстро адаптировать свою манеру, чтобы так легко вписаться в круг

элитарных явлений, отличавших столичное искусство. Вряд ли надо считать случайным, что представляющие данное направление иконы происходят не из ростовских городских храмов и монастырей, а из округи; причем преимущественно не из рядовых сельских церквей, но из вотчинных. Хотя высокое социальное положение заказчика тоже само по себе не гарантирует высокое художественное качество произведения. Скажем, икона княгини Неонилы Ростовской с изображением Богоматери Одигитрии написанная около 1500 г, указывает лишь на связь с высоким образцом, воспроизведенным упрощенно<sup>24</sup>. Крупные по размерам иконы деисусного чина из Благовещенского погоста, первоначально украшавшие храм Благовещенского монастыря Переславского уезда, выполнены на рубеже XV – XVI вв. и в целом не выходят за пределы дионисиевской традиции<sup>25</sup> (ил. 2). Речь может идти об их связи с московской иконописной мастерской, в которой трудились как блестящие мастера, подобные написавшему Богоматерь в молении, так и более посредственные, работавшие менее уверенно. Столичный маньеризм, питательной средой для которого оказалось поствизантийское художественное наследие, здесь отчасти подвергается фольклоризации. Не исключено, что ориентировались иконописцы на те же самые образцы, что и мастера деисусного чина иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, выполненного около 1497 г.<sup>26</sup> Но говорить об его непосредственном копировании в данном случае, разумеется, нет оснований, несмотря на то, что хронологическая и качественная дистанция между ними в одном случае отсутствует, а в другом носит неопределенный характер. В.Н. Лазарев, упоминая об иконе «Спас в силах», происходящей из церкви Троицы на Бору близ ростовского Борисо-Глебского монастыря, ранее находившейся в монастыре Спаса на Мокзе, подозревал ее принадлежность кисти московского мастера. Думается, что то же можно сказать и об указанных иконах.

Иконописание среднерусских земель рассматриваемого времени отличает своеобразный иконографический «плюрализм», и поэтому не стоит удивляться генетической связи ростовских произведений как с московской, так и с новгородской традицией. Не исключено, что в этом надо видеть и следы переселения в конце XV в. в Поволжье новгородцев, осуществленного московским правительством. В деисусных чинах из церкви Воскресения села Закедьё Вошажниковской волости<sup>27</sup> и церкви Николы во Ржищах в Ростове обычное для новгородских иконостасов изображение Спаса на престоле (ил. 3, 4) сочетается с фигурами архангелов с зеркалами и мерилами, одетыми в скрепленные на груди тремя-четырьмя застежками плащи, в соответствии с византийским образцом, усвоенным рублевской мастерской<sup>28</sup>. Изображение Спаса на престоле, в отли-

чие от иконографической схемы «Спаса в силах», получило более широкое распространение, и не случайно те же мотивы синхронно представлены в украинской иконописи, причем в такой же мере связанной с демократической средой<sup>29</sup>. В обоих случаях речь может идти об общем византийском источнике эпохи Палеологов, различно интерпретированном. Иконография неизбежно оказывается упрощенной, фигуры несколько схематизированы, с явным нарушением пропорций, может быть для большей выразительности, в соответствии с понятиями провинциальных мастеров. Но все же это несомненно продукт творчества, а не беспомощный примитив.

Несомненно, более высокого художественного уровня являются иконы из полнофигурного деисусного чина первой трети XVI в., поступившие в Ростовский музей в 1889 г. от крестьянина села Ивашево А. Куренкова в числе восьми произведений, из которых только три реставрированы (ил. 5). Близость их к иконам московского круга, при всех отличительных особенностях индивидуальных манер, и некоторая неопределенность происхождения сегодня заставляют воздержаться от использования данных памятников для общей характеристики ростовской иконописи. Хотя это и не подразумевает отрицания их исторической связи с одним из храмов в окрестностях Ростова даже в пределах самого города. В самом селе Ивашево за несколько лет до получения дара музеем эти иконы не были зафиксированы, хотя и замечено, что село владельческое и его история связана с историческим преданием, относящимся к эпохе Ивана Грозного<sup>31</sup>.

Однако наиболее адекватным отражением византийской иконописной традиции является творчество элитарных московских мастеров, и прежде всего Дионисия и его ближайших последователей, произведения которых были хорошо известны в Ростовской земле. Одно из них – икона Богородицы Одигитрии, конца XV в., из церкви села Гүменец, с которой сближаются идентичные по иконографии и стилю изображения Богородицы, исторически связанные с Москвой и Троице-Сергиевым монастырем<sup>32</sup>. Еще одна «дионисиевская» икона, двусторонняя (Богородицы Умиления Подкубенской), конца XV – начала XVI в., происходит из села Неверкова или из его окрестностей<sup>33</sup>. В этот же ряд входит икона Богородицы Одигитрии, того же времени, из церкви Леонтия на Заровье в Ростове<sup>34</sup> (ил. 7), которая служит повторением иконы из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, атрибуированной Дионисию и мастерской и датированной около 1502-1503 гг.<sup>35</sup> Ростовская икона не может быть приписана прославленному мастеру, хотя его воздействие на выполнившего ее иконописца трудно отрицать. Это одна из известных реплик указанного оригинала, впрочем, стилистически более прибли-

женная к изображению на новгородской таблетке, где Богоматерь с иным жестом правой руки<sup>36</sup>.

Сейчас уже давно известно о том, что из церкви села Гуменец происходит обширный комплекс произведений московского элитарного иконописания. Научной заслугой А.Г. Мельника является установление его изначальной связи с упраздненной в 1819 г. церковью села Поникарово – вотчины великокняжеского дьяка Данилы Мамырева<sup>37</sup>. Наиболее изысканной по исполнению является обстоятельно изученная исследователем храмовая икона Дмитрия Солунского с житием, возможно, выполненная в мастерской Дионисия около 1500 г.<sup>38</sup> Несколько позже, в хронологических пределах первой четверти XVI в., выполнены царские врата с традиционными изображениями Благовещения и евангелистов, в соответствии с византийской иконографией, дошедшие в распиленном виде<sup>39</sup>. Наиболее впечатляющим все же является тринадцатифигурный поясной деисусный чин начала XVI в., выполненный группой московских иконописцев в мастерской, следовавшей в целом искусству Дионисия<sup>40</sup>. Особенно это относится к центральным фигурам, с характерным обликом Спаса (ил. 6). Вопрос о художественном контексте данного чина возник уже при реставрационном раскрытии первых его икон, когда стало очевидным, что речь должна идти об устойчивой византийской традиции, укорененной в русскую почву. Нельзя категорически отрицать и присутствие среди мастеров разнообразных по манерам икон греческих иконописцев, обычно пишущих широкими, энергично нанесенными мазками и великолепно выполняющими моделировку объемов, особенно лиц. Подобные признаки вместе со следами пружинящей кисти отчетливо опознаются и в части икон иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, наиболее наглядно – среди праздничного чина. Многие из отмеченного объяснимо эстетическими вкусами и самой личностью Д. Мамырева<sup>41</sup>.

Нет ничего удивительного в том, что византийская традиция культивировалась в наиболее аристократическом течении московской иконописи, художественные идеалы которой восходили к лучшим образцам искусства второй половины XIV – начала XV вв.<sup>42</sup> Все это мало напоминает унаследованное от той же Византии искусство Сербии и Румынии<sup>43</sup>, а также собственно греческое церковное искусство, процветавшее в XVI в. в Венеции<sup>44</sup>. Подобные контрасты, конечно, есть и на русской почве, в том числе и среди владельцев сел в окрестностях Ростова<sup>45</sup>. Большим разнообразием отличается русская иконопись интересующего нас периода и в целом, но на общем фоне отчетливо выделяется своей элегантностью изысканное искусство лучших московских мастеров во главе с Дионисием, с которым, как теперь выясняется, сотрудничали и квалифицирован-

ные греческие<sup>46</sup>. Местные школы живописи XVI в. под воздействием столицы заметно утрачивают свои локальные особенности, постепенно усваивают новые сюжеты с их аллегорической формой, новые веяния, наиболее отчетливо проявившиеся ближе к середине столетия<sup>47</sup>. Не всегда слишком откровенно, но зато последовательно проникают ренессансные мотивы. Уже Н.П. Кондаков увидел в хранившейся в ростовской церкви Богоматери Одигитрии иконе первой половины XVI в. с изображением Богоматери Умиление «замечательный памятник иконографии, которому может принадлежать и видное место в истории влияния итальянского Ренессанса на русскую иконопись»<sup>48</sup>. После осуществленной реставрации манерность поз и жестов стала особенно очевидной<sup>49</sup>. Подобные тенденции и подтвердили актуальность соблюдения принципов византийской иконографии.

Похоже, что этот призыв Стоглавого собора 1551 г. был услышан в Ростове, о чем, в частности, свидетельствует икона Леонтия Ростовского, вложенная в Воскресенский Горицкий монастырь, представляющая святого в рост, фронтально, с воздетыми руками<sup>50</sup>. Эта поза отличает преимущественно его иконописные изображения с рубежа XV – XVI до конца XVII вв.<sup>51</sup> Аналогично представлен святой Леонтий и на иконе середины XVI в. из церкви Введения во храм в Ростове<sup>52</sup> (ил. 9). Но в то же время известен и иной вариант, с благословляющей рукой перед грудью, зафиксированный в иконографии с конца XIV – начала XV вв.<sup>53</sup> Исследователи сравнительно недавно реставрированной иконы ростовских святителей Леонтия, Исаии и Игнатия справедливо отмечают ее иконографическую уникальность<sup>54</sup> (ил. 8). Иконографическая схема, предполагающая фронтальные изображения в рост святых, над которыми образ Богоматери Знамение, известна преимущественно по новгородским произведениям XV – XVI вв.<sup>55</sup> Однако ни в одном из них нет изображения Богоматери Знамение в ромбе с прогнутыми во внутрь сторонами, который пересекает квадрат: этот мотив наиболее популярен в панагиях московского круга, датируемых XVI в.<sup>56</sup> Фигуры святителей плотные, в их епископских облачениях отражены реалии, особенно – в жемчужном убранстве епитрахилей, палиц, а также крышек переплетов евангельских кодексов. Нетрудно заметить в отмеченных деталях сходство с уже упомянутой ростовской иконой святого Леонтия, где кроме того и фелонь-полиставрий трактована сходно с изображениями на шитых покрывалах 1514 г. и середины XVI в.<sup>57</sup> Отмеченные особенности исключают датировку иконы ростовских святителей концом XV в. даже в предположительной форме. Следует обратить внимание и на то, что на обеих иконах изображения темноликие (ил. 8, 9). Эта тенденция появляется непосредственно после 1551 г., в качестве буквалистского испол-

нения предписания Стоглавого собора «писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущии живописцы»: их произведения к тому времени оказались под потемневшей олифой, и именно в таком виде стали воспроизводить эталонные оригиналы. Впрочем, это продолжалось недолго, и соответственно примеры тому встречаются редко.

Ростов, в сущности, не остался в стороне от всего, что характеризует роль византийской традиции в развитии русской иконописи XVI в., и здесь стоит обратить внимание на иконографическую формулу Покрова Богоматери, образующую синтез локальных новгородской и московской схем<sup>58</sup>. При этом, однако, сохраняются греческие типажи, усвоенные главным образом в столичных мастерских конца XV в. (ил. 10). Иконы Ростова в изобилии дают материал для размышлений над различными явлениями, не исключая и редко попадавшие в орбиту внимания исследователей.

\*\*

- <sup>1</sup> Пуцко В.Г. Иконы XIII – XV вв. из Ростовской земли: проблема историко-художественного контекста // ИКРЗ. 2004. Ростов, 2005. С. 254-270; Он же. Ростовская иконопись в истории русского искусства // ИКРЗ. 2005. Ростов, 2006. С. 486-498.
- <sup>2</sup> Голейзовский Н.К. Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия // Византийский временник. Т. 41. М., 1980. С. 130-140. Ср.: Мацулевич Л. Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском // Ежегодник Российского Института истории искусств. Т. I. Вып. II. Пг.-М., 1922. С. 271-281.
- <sup>3</sup> Острогорски Г. Одлуке Стоглава о сликању икона и принципи византијске иконографије // Сабрана дела Г. Острогорског. Књ. 5. Београд, 1970. С. 182-202.
- <sup>4</sup> Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М., 2003.
- <sup>5</sup> Пуцко В.Г. Заметки о ростовской иконописи второй половины XV в. // *Byzantinoslavica*. Т. XXXIV. Prague, 1973. С. 200-209.
- <sup>6</sup> Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
- <sup>7</sup> Вздорнов Г.И. Живопись // Очерки русской культуры XIII – XV веков Ч. 2. М., 1970. С. 356.
- <sup>8</sup> Там же. С. 377.
- <sup>9</sup> Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 128.
- <sup>10</sup> Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 13.
- <sup>11</sup> Пуцко В.Г. Белокаменный крест 1458 года дьяка Стефана // *Byzantinoslavica*. Т. XXXVII. Prague, 1976. С. 201-214. Рис. 1, 2, 9; Он же. Белокаменные резные кресты XV – XVI вв. в Поволжье // СРМ. Вып. XI. Ростов, 2000. С. 66-71. Рис. 1-4.
- <sup>12</sup> Также см.: Баранов К.В. Новое свидетельство о мятеже удельных князей и роль Ростова в событиях 1480 г. // ИКРЗ. 1992. Ростов, 1993. С. 119-128.
- <sup>13</sup> Пуцко В.Г. Спорные вопросы в истории искусства Москвы XV века // *Russia Mediaevalis*. Т. V, 1. München, 1984. С. 69-75.
- <sup>14</sup> Радојчић С. Византијско сликарство од 1400. до 1453. // Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави. 1968. Београд, 1972. С. 1-12; Тасић Д. Споме-



- ници цариградского сликарства у последнем веку самосталности // Там же. С. 13-19.
- 15 Chatzidakis M. Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque // In memoria di Sofia Antoniadis. Venezia, 1974. P. 169-211.
- 16 См.: Пуцко В. Греческо-волинская икона Христа Пантократора // Cyrillomethodianum. Т. XIII-XIV. Thessalonique, 1989-1990. С. 111-146; Пятницкий Ю.А. Московский Кремль и греко-русские связи XVI-XVII веков // Русская художественная культура XV-XVI веков (Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. XI). М., 1998. С. 23-37.
- 17 Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. №№ 42-47.
- 18 Пуцко В.Г. Заметки о ростовской иконописи второй половины XV в. С. 200-201. Рис. 2.
- 19 Там же. С. 203-206. Рис. 4-9.
- 20 Там же. С. 200. Рис. 1; Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 74-75. № 8.
- 21 Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 70-73. № 7.
- 22 Пуцко В.Г. Заметка о ростовской иконописи второй половины XV в. С. 201-203. Рис. 3; Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 60-61. № 3.
- 23 Там же. С. 76-77. № 9.
- 24 Пуцко В.Г. Икона Богоматери Одигитрии из ростовского княжеского дома // ИКРЗ. 2000. Ростов, 2001. С. 93-98.
- 25 Мельник А.Г. Деисус из Благовещенского погоста в собрании Ростовского музея // ИКРЗ. 1997. Ростов, 1998. С. 112-119. Было высказано и иное, менее убедительное мнение, о происхождении чиновных икон из первого деревянного собора Борисоглебского, что на Устье реке монастыря, построенного в 1363 г.: Вахрина В.И. Иконы из деисусного чина Благовещенского погоста в собрании Ростовского музея // ИКРЗ, 1999. Ростов, 2000. С. 148-156; Она же. Иконы Ростова Великого. С. 62-69. №№ 4-6. Именно с последним определением эти произведения вошли в литературу, хотя результаты изучения говорят о сходстве технологии написания икон с дионисиевским: Суховерхов Д.Н. Икона «Иоанн Предтеча» из деисусного чина Борисоглебского монастыря. Опыт реставрационного исследования // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. М., 2005. С. 429-437 (статья А.Г. Мельника автор предпочел не заметить, как и автор помещенной рядом публикации нашу статью (прим. 32), приписавшая содержащиеся в ней выводы другому лицу, повторившему их четверть века спустя).
- 26 Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., 2003. С. 44-77. № 5-20.
- 27 Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 82-85. №№ 11-13.
- 28 Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. Табл. 164, 172а.
- 29 Патр. Димитрій (Ярема). Иконопис Західної України XII-XV ст. Львів, 2005. Репр. на с. 79, 80, 107. Ил. 66, 71, 74, 76-79, 119-121, 124-129.
- 30 Пуцко В.Г. Заметки о ростовской иконописи второй половины XV века. С. 208-209. Рис. 10-12; Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 122-125. №№ 32-34.
- 31 Титов А. Ростовский уезд Ярославской губернии. М., 1885. С. 321-322.
- 32 Пуцко В. Икона Богоматери Одигитрии из церкви села Гүменец // Revue roumaine d'histoire de l'art: Série beaux-arts. Т. XII. Bucarest, 1975. С. 41-49.
- 33 Мельник А.Г. Неизвестный шедевр круга Дионисия // Кириллов. Краеведческий альманах. Вып. 3. Вологда, 1998. С. 186-192; Он же. Генеалогия иконографического типа «Богоматерь Умиление Подкубенская» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2001. № 3(5). С. 34-42; Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 132-135. № 37. (отнесена к второй четверти XVI в.).
- 34 Там же. С. 130-131. № 36 (отнесена к второй четверти XVI в.).

- <sup>35</sup> Перцев Н.В. О новооткрытом произведении Дионисия // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV-XVI вв. М., 1970. С. 155-173.
- <sup>36</sup> Лазарев В.Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора Св. Софии в Новгороде. М., 1983. Табл. XIX.
- <sup>37</sup> Мельник А.Г. К истории комплекса художественных памятников, поступивших в Ростовский музей из церкви села Гуменца // ИКРЗ. 1996. Ростов, 1997. С. 55-66; Он же. Поникаровский деисусный чин // «От мудрости и святости былого...»: VII Тихомировские чтения. Тезисы докладов. Ярославль, 1999. С. 71-73.
- <sup>38</sup> Мельник А.Г. Икона круга Дионисия в собрании Ростовского музея // Ферапонтовский сборник. Вып. VI. М., 2000. С. 167-174; Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 86-93. № 14.
- <sup>39</sup> Мельник А.Г. Царские врата из церкви села Поникарова близ Ростова // IV чтения памяти И.П. Болотцевой. Сборник статей. Ярославль, 2000. С. 152-158; Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 110-115. № 28.
- <sup>40</sup> Там же. С. 94-109. № 15-27 (отнесены к первой трети XVI в.).
- <sup>41</sup> Мельник А.Г. Московский великокняжеский дьяк Данило Мамырев // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2006. № 2(24). С. 61-69.
- <sup>42</sup> Ср.: Мильковић-Пелек П. О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију // Моравска школа и њено доба. С. 239-248.
- <sup>43</sup> Радојчић С. Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историј и хришћанске уметности под Турцима // Зборник за ликовне уметности. Књ. I. Нови Сад, 1965. С. 67-104; Nicolescu C. Icônes roumaines de tradition byzantine // Зборник Народног музеја. Књ. IX-X. Београд, 1979. P. 439-454.
- <sup>44</sup> Chatzidakis M. Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venise, 1962.
- <sup>45</sup> Мельник А.Г. Поясной деисусный чин из церкви села Ивашкова близ Ростова // ИКРЗ. 1998. Ростов, 1999. С. 71-75.
- <sup>46</sup> См.: Дионисий и искусство Москвы XV-XVI столетий. Каталог выставки. М., 1981; Художественное наследие Дионисия. Каталог выставки. М., 2002; Дионисий «живописец пресловущий». Выставка произведений древнерусского искусства XV-XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М., 2002.
- <sup>47</sup> Подробнее см.: Мнева Н.Е. Монументальная и станковая живопись // Очерки русской культуры XVI века. Ч. 2. М., 1977. С. 335-339.
- <sup>48</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1910. С. 50. Рис. 42.
- <sup>49</sup> Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 126-129. № 35.
- <sup>50</sup> Мельник А.Г. Икона Леонтия Ростовского из Воскресенского Горицкого монастыря // Кириллов. Краеведческий альманах. Вып. 4. Вологда, 2001. С. 212-218.
- <sup>51</sup> См.: Иконография ростовских святых. Каталог выставки. Сост. А.Г. Мельник. Ростов, 1998. №№ 1-5, 10-12.
- <sup>52</sup> Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 160-161. № 50.
- <sup>53</sup> Пуцко В.Г. Иконописные изображения св. Леонтия Ростовского: становление традиции // ИКРЗ. 1995, Ростов-Ярославль, 1996. С. 53-62.
- <sup>54</sup> Вахрина В.И. Икона ростовских святителей Леонтия, Исая, Игнатия. К истории иконографии ростовских святых // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 5. М., 2001. С. 111-126; Она же. Иконы Ростова Великого. С. 78-81. № 10; Новиков В.А. Реставрация иконы «Св. Леонтий, Исая, Игнатий Ростовские» // ИКРЗ. 2002. Ростов, 2003. С. 318-323.

- <sup>55</sup> Смирнова Э.С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. Иконы с избранными святыми и Богородицею «Знамение» // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 193-211.
- <sup>56</sup> Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII-XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960. № 108-110, 113-115.
- <sup>57</sup> Пуцко В. Памятники русского прикладного искусства XV-XVII веков в Ростове // Музей примеъене уметности. Сборник. Бр. 24-25. Београд, 1980-1981. С. 56-60. Рис. 4, 5.
- <sup>58</sup> Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. С. 194-197. № 57. Этой храмовой иконе церкви Покрова Богородицы в Ростове, середины XVI в., уделено внимание в подготовленной к печати моей статье: Русские иконы XVI в. с изображением Покрова: синтез новгородской и Суздальско-московской иконографических схем.